

Enthymema XXV 2020

Materiali per un *reading environment* ne *La visione a distanza* di Alessandro De Francesco

Marilina Ciaco

Università IULM Milano

Abstract – Questo lavoro propone un’ipotesi di lettura di *La visione a distanza* di Alessandro De Francesco (Arcipelago Itaca, 2018) e, partendo da questa, intende suggerire degli spunti di riflessione teorici intorno ad alcune pratiche testuali sviluppatesi all’interno della poesia contemporanea degli ultimi decenni, in particolare nell’alveo della cosiddetta ‘poesia di ricerca’. Nell’ultima raccolta di De Francesco, che ospita inediti insieme a testi già pubblicati in precedenza, il dato più significativo è l’alto grado di complessità stilistica e grafica che determina sostanziali differenze fra una sezione e l’altra come pure, d’altra parte, il delinearsi di una traccia comune che colloca i testi in una dimensione non esclusivamente verbale, rendendoli parte di una fenomenologia estetica che travalica il dominio del letterario per sconfinare nel campo delle arti installative e performative.

Parole chiave – Alessandro De Francesco; poesia di ricerca; intermedialità; installazione; performance.

Abstract – This work aims to propose a hypothesis of lecture of Alessandro De Francesco’s *La visione a distanza* (Arcipelago Itaca, 2018) and starting from this analysis it would suggest some critical reflections about several textual practices developed in the last two decades within the framework of Italian experimental poetry, or the so-called ‘poesia di ricerca’. In the last De Francesco’s collection of poems, which contains both edited and unedited texts, one of the most relevant phenomena could be the highly evident complexity on a stylistic, graphic and typographic level. On the other hand, we can find a common trace which places these texts on an intermedial dimension, not exclusively verbal, related to a complex aesthetical phenomenology in the domain of visual arts, performance arts and installations.

Keywords – Alessandro De Francesco; experimental Italian poetry; intermediality; installation art; performance art.

Ciaco, Marilina. "Materiali per un reading environment ne La visione a distanza di Alessandro De Francesco". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 504–18.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13694>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

Materiali per un reading environment ne *La visione a distanza* di Alessandro De Francesco

Marilina Ciaco
Università IULM Milano

1. Poesia di ricerca, post-poesia, *littéralité*

Negli ultimi due decenni la mutazione del paradigma epistemologico ed estetico innescata dagli sviluppi del digitale ha modificato nel profondo alcune pratiche di elaborazione e ricezione del testo poetico. Assistiamo infatti a una pluralità di fenomeni osmotici che prevedono quella che Stefano Ghidinelli ha definito «interazione poetica» e che ci inducono a ridiscutere, almeno in parte, alcune delle categorie critiche tradizionali della teoria letteraria.

A rivelarsi particolarmente ricettive nei confronti dei processi di significazione propri dell'intermedialità sono senz'altro alcune delle poetiche annoverate nella cosiddetta 'poesia di ricerca', alle quali si deve la creazione di quelli che Jean-Marie Gleize chiama «dispositivi» nonché «forme e oggetti nuovi, ibridi, post-poetici e transgenerici» (*Poésie et figuration* 159). Le posizioni di poetica espresse da Gleize muovono da un percorso in seno alla poesia francese che parte dalla «figurazione» intesa come l'insieme dei processi figurativi e retorici che permettono la rappresentazione di «qualcosa» attraverso il linguaggio poetico, per approdare gradualmente alla «defigurazione» vale a dire alla sostituzione dei processi figurativi con una «strategia della formulazione in atto» (Francis Ponge) (*Poésie et figuration* 159), se non addirittura con una «condanna a morte simbolica» della poesia stessa (Denis Roche) (*Poésie et figuration* 307). Gleize precisa inoltre:

Il y a des expériences d'écriture, articulées au sujet et à l'histoire, qui sont l'articulation d'un sujet dans l'histoire et dans son histoire, branchées sur des usages, et non pas seulement sur des codes, réagissant et agissant; c'est tout. C'est en ce sens que *toute poésie s'écrit contre la poésie*, et que toute poésie produit, en la connaissant inaccessible, une définition de la poésie. (*Poésie et figuration* 307)

Più avanti il critico-poeta, riprendendo l'espressione rimbaudiana «littéralement et dans tout les sens», postulerà l'esistenza di una poesia all'insegna della *littéralité*, cioè una poesia che restando fedele alla *nudité intégrale* del dato oggettuale sia in grado di restituire l'esperienza di irriducibilità fra il mondo fisico e il mondo del linguaggio, una volta liberatasi di qualunque sovrastruttura in senso figurale, metaforico o generalmente connotativo. Al contrario, soltanto scarnificando all'estremo la parola, rendendola portavoce di una neutralità che genera una violenta percezione di estraneità («la littéralité est une forme de violence», *A noir* 127), il testo diviene esperienza attiva di resistenza alla «Poesia» come orizzonte di senso assoluto e immutabile e, in modo ancor più veemente, alle «immagini» stereotipate veicolate dai codici egemoni (cfr. Gleize, *A noir*, parr. 6-7). L'esercizio di contatto con l'oggetto e di movimento circolare di meditazione sull'oggetto attraverso la lingua sfocia idealmente per Gleize in un preciso dispositivo poetico denominato *prose en prose*:

Rimbaud nomme *poésie objective* quelque chose qu'il ne définit pas qu'il désire mais dont il ne dit rien. Poésie objective serait, pourrait être pour moi serait poésie littérale ou prose en prose après la poésie et dans tout les sens c'est-à-dire sans égard pour aucun. (...) J'aime dans l'écrivain, dans l'écriture, dans la prose en prose, l'absence des facultés descriptives ou instructives, et l'absence d'images et l'absence de chant et l'absence de sens. La réalité est sans double. (...) La prose en prose ou poésie objective et littérale a sans doute à voir avec le cahier, le carnet, la carne, l'écriture incarnée, acharnée, le brouillé, la rature e la raté,

les brouillons acharnés des maniaques de la nouvelle étreinte. Donc, plus de poème. C'est clair. Le fait même d'écrire. Le brouillon comme. (*A noir* 228-29)

Con la fondazione della rivista *Nioques* nel 1990 Gleize aveva contribuito alla diffusione di questa tipologia di scritture nate in opposizione tanto al lirismo, per la sua componente soggettiva e metaforizzante, quanto alle neoavanguardie testualiste e formaliste degli anni Sessanta-Settanta, in virtù di una componente ideologico-profetica che i poeti in questione non esitano a negare, pur conservandone l'atteggiamento critico e attivo che ne aveva posto le condizioni di possibilità. Si tratta di autori come Cristophe Tarkos, Cristophe Hanna, Olivier Cadiot, Nathalie Quintane, Olivier Quintyn, tutti accomunati dall'esigenza di ridefinire le pratiche connesse al fare poetico in vista di un rinnovamento radicale della poesia stessa. È sempre Gleize tuttavia a specificare che «all'interno dell'insieme globale di queste pratiche, ognuno degli scrittori occupa una propria area di "gioco" e si muove portandosi dietro i propri punti di riferimento, il proprio contesto teorico, le proprie particolari procedure, prese in prestito o inedite che siano» (*Il senso delle parole* 8). Agli occhi del critico autori come Hanna, Quintyn o Leibovici, che riattivano la nozione di *scrittura documentale* (sulla scorta degli oggettivisti americani) e addirittura di *rimediazione* (riciclaggio, collage, cut up, montaggio) non andrebbero confusi, ad esempio, con «quantità portano avanti in maniera esplicita i cantieri della tradizione sperimentale per come è stata trasmessa ("poesia elementare", "poesia visiva", "poesia sonora", "performance" ecc.)» (8). Si tratterebbe dunque di un insieme estremamente complesso ed eterogeneo di posizioni che, situandosi criticamente nei confronti della poesia tradizionale e delle avanguardie, si propongono di costruire una propria teoria poetica, inscindibile da una precisa prassi di creazione e fruizione dei testi: «atti o testi», per l'appunto. Poesia incarnata e spazio di azione.

Un discorso analogo può forse essere ritenuto valido, in ambito italiano, per la 'poesia di ricerca', appellativo che raggruppa oggi una molteplicità altamente eterogenea di scritture che si situano nell'alveo di una tendenza sperimentale, post-avanguardistica in senso lato, volta a innescare una trasformazione della forma poetica esibendone provocatoriamente i codici, le strutture di significazione, le prospettive di apertura al lettore e alla propria contingenza storica. Alcune scritture di ricerca, insieme a diversi scritti teorici, interviste e dibattiti critici, sono state raccolte nel progetto *gamm*, che include un vasto archivio online. Il lavoro di poeti come Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Gherardo Bortolotti, Mariangela Guatteri, Simona Menicocci – e, fra gli altri, lo stesso Alessandro De Francesco – si caratterizza per un'operazione congiunta di traduzione di testi di autori francofoni e anglofoni (proprio Jean-Marie Gleize è stato fra i primi poeti tradotti) e di messa-in-opera di una serie di procedure demistificanti e ri-attivanti del linguaggio poetico, in parte mutate dalla post-poesia, in parte motivate da scelte di poetica del tutto personali. Si passa pertanto dalla *mise en abyme* ironico-grottesca alla profonda tensione etica e politica, dai brani in prosa pseudo-narrativa al verso ridotto a un unico lessema, dall'esposizione di nuclei di significato altamente stratificati all'*asemic writing*, dalle performance sonore alle installazioni che prevedono fotografie, video, partecipazione diretta di chi legge.

Il percorso di Alessandro De Francesco risulta in questo senso emblematico poiché, se da una parte la sua scrittura si riconnette all'esperienza italiana di *gamm* e alle riflessioni teorico-pratiche di ascendenza francese come quelle di Gleize, Ponge o Tarkos, dall'altra il poeta assorbe contaminazioni di questo tipo soltanto applicandovi il filtro della propria personale progettualità poetica e di un sistema teorico assolutamente originale e inedito.

2. Poetry as Artistic Practice

Il lavoro svolto da Alessandro De Francesco, se confrontato con le posizioni di poetica espresse da Gleize, ne condivide senz'altro la coscienza della necessità di ridefinizione della prassi poetica, necessità che è storicamente emersa con sempre maggiore chiarezza almeno a partire dal modernismo per poi evolvere verso i paradigmi post-lirici e post-metrici sperimentanti in seno alle prime e seconde avanguardie. Per entrambi i poeti risulta dunque imprescindibile «ampliare ulteriormente la pratica della

poesia al di là dei confini non soltanto della letteratura ma anche più nello specifico delle avanguardie» (*Poetry as artistic practice* 8) nonché rendere il linguaggio stesso, foucaultianamente, un «oggetto di conoscenza» rispetto al quale, per chi vi si addentra, «non c'è nient'altro da dire che se stesso, nient'altro da fare che scintillare nello splendore del suo essere» (*Poetry as artistic practice* 7).

Tuttavia rivestono un ruolo tutt'altro che secondario una serie di aspetti messi in luce dallo stesso De Francesco, dai quali emerge più di una divergenza rispetto all'idea di post-poesia, nella quale l'autore scorge un residuo avanguardistico di tipo «teleologico» ovvero orientato, in ultima analisi, a «liberare la poesia da se stessa» correndo a propria volta il rischio di un'involontaria (e paradossale) standardizzazione, un'autofagocitazione del campo del poetico entro i confini troppo astringenti del non-poetico. Più precisamente:

Gleize explained that the notion of “post-poésie” is different because, refusing the ideological residue contained in the notion of “poetry” (that I ascribe through Foucault to the notion of “literature”), “post-poésie” implies a collection of practices that have basically no relationship to poetry as a form and sometimes to language in general. (...) These “sorties,” these ways out of poetry come from poetry but go somewhere else; hence the word “poetry” is at once still contained and negated in the notion of “post-poésie.” (...) I think that the aim in the twenty-first century is no longer to liberate poetry from itself, but rather to redefine its possibilities from the inside. (*Poetry as Artistic Practice* 10)

De Francesco prende analogamente le distanze da fenomeni testuali quali la *scrittura non-creativa* di Kenneth Goldsmith – che implica la limitazione del ruolo autoriale a quello di «word processor», trattandosi di trasferire del materiale verbale prelevato da altre fonti all'interno di un libro di poesia – così come da tutte quelle pratiche paragonabili alle «constructed situations» di Tino Sehgal, che escludono del tutto l'elaborazione di materiale artistico originale optando per l'utilizzo esclusivo di *objets trouvés* e per la costruzione dell'opera a partire da istanze di tipo relazionale e situazionista (cfr. De Francesco, *Poetry as artistic practice* 11-12). Anche in questo caso, sarebbe evidente a detta dell'autore una filiazione diretta rispetto, ad esempio, alle provocazioni duchampiane, e inoltre, dato ancora più significativo, la poesia risulterebbe deprivata a priori di una caratteristica che le è propria, vale a dire l'intensità, l'esplorazione profonda della sfera emozionale, la ricostruzione di un contatto con il soggetto proprio a partire dalla sua capillare scomposizione.

Muovendosi in una direzione in questo senso opposta, De Francesco introduce la nozione di *poesia come pratica artistica* (*poetry as artistic practice*) intendendo con questa il superamento dei confini di genere che separano la poesia da altre forme espressive senza tuttavia rinunciare a una caratterizzazione in senso forte dell'esperienza poetica in quanto «atto artistico semi-immateriale basato sul linguaggio» (*Poetry as artistic practice* 1). Qui l'aggettivo *semi-immateriale* fa riferimento alla doppia natura del linguaggio, che risulta essere costituito nel contempo da componenti «materiali» quali la scrittura in quanto catena grafico-fonica e componenti «immateriali» che riguardano i suoi aspetti concettuali, cognitivi ed emozionali. L'autore riprende in questo senso l'affermazione di Christian Prigent:

évacuer la position spontanément 'lyrique' (la plénitude du sujet et l'expressivité sensible) et son envers 'formaliste' (les jeux de langage immunisés de la pression de la subjectivité) – qui constituent les deux faces de la monnaie dont la poésie fait le plus souvent son commerce. (*Ne me faites pas dire* 7-8).

L'atto poetico andrebbe così inteso come *poiesis* e *poësis* ovvero, da un lato, siamo di fronte a un processo estetico intermediale che coinvolge strumenti che spaziano dal segno tipografico all'immagine, dal suono all'ambiente in quanto continuità di oggetti nello spazio; dall'altro la poesia non rinuncia alle proprie caratteristiche eminentemente verbali e anzi proprio attraverso queste ultime si propone di esporre una *differenza* irriducibile a una molteplicità finita di significati. Il possibilismo insito nell'espressione poetica permetterebbe infatti di accedere alla dimensione dell'inconscio attivando un perenne cambiamento di prospettiva, uno *spostamento* inteso sia nel senso della fenomenologia husserliana – l'operazione di intenzionare eventi, oggetti e concetti – sia in senso propriamente freudiano:

Questa sorta di identità significante-significato, se si vuole, non esclude il senso del segno poetico, al contrario: crea delle situazioni linguistiche la cui generalità (anche nel senso del *principio di generalizzazione* espresso da Matte Blanco ne *L'inconscio come insieme infinito*), pur potendo partire da esperienze personali e individuali, può essere *riempita* dal lettore facendo fluire nel poema la propria *Erlebnis*, un po' come i quadri riflettenti di Michelangelo Pistoletto, in cui l'osservatore vede se stesso, o come la celebre formulazione di Valéry, secondo la quale i suoi versi avrebbero il significato che il lettore ci mette. (De Francesco, *Continuum* 35)

L'affioramento linguistico e simbolico di logiche altre rispetto a quella aristotelica, mediante il linguaggio poetico, permetterebbe secondo De Francesco l'articolarsi di una logica non dualistica, «tautologica» in senso lato, che a sua volta favorirebbe «il libero gioco fra campi semantici astratti e concreti, ove i concetti assumono una funzionalità oggettuale, e gli oggetti l'impalpabilità propria del pensiero teorico, in una sorta di assimilazione semantica data da una forma comune di rappresentazione: la *parola*» (De Francesco, *Continuum* 42-43). Ebbene, proprio da una tale consapevolezza delle istanze cognitive e filosofiche sottese al linguaggio verbale della poesia sembra derivare la proposta di superamento della distinzione rigida fra soggettivo e oggettivo e, in modo congiunto, di ulteriore arricchimento del ventaglio di possibilità della parola stessa attraverso l'interazione con altre forme espressive, spesso influenzate dalla tecnologia e dalle arti elettroniche in generale.

La *poesia come pratica artistica* implica infatti una relazione con alcune proprietà delle tecnologie digitali nonché con alcune forme artistiche intermediali che riflettono un chiaro sconfinamento del testo nell'ambito dell'installazione, della performance, della *digital art* e non soltanto. Si veda a questo proposito lo studio svolto da Roberto Simanowski¹ su fenomeni come la poesia cinetica, le macchine testuali, le installazioni interattive e tutta una serie di forme interartistiche che hanno trasformato in modo inequivocabile il rapporto fra autore e opera, fra lettura e scrittura e fra lettura e visione-movimento-esperienza in senso olistico. Appare tuttavia indispensabile precisare che per De Francesco, diversamente rispetto ad altri artisti concettuali che hanno coinvolto le più recenti tecnologie nelle proprie opere, la composizione sperimentale deve essere concepita sempre come *medium* e non come fine ultimo rispetto al lavoro svolto dalla poesia. Il poeta parla infatti di *text-enhancing devices*, ovvero strumenti, dispositivi tecnici complessi indirizzati a creare un ambiente immersivo a partire dal testo, che è sempre da intendersi come «a form of volume made with words», una scultura tipografica multilineare, uno spazio di continuità fra le parole e tutti gli elementi circostanti interpretati come «poetry-based objects» (cfr. De Francesco, *Poetry as artistic practice* 2).

L'autore definisce infine la poesia come pratica artistica in questi termini:

I then propose a third way that integrates the change of paradigm operated by conceptual writing and yet takes it in a less dogmatic direction, reintroducing forms of authoriality, direct emotionality, and subjectivity in parallel to word processing. I argue that these two paradigms, subjective writing and conceptual-objectivist writing, do not need to be opposed anymore: the posture of the twentieth-century avant-gardes can be at once integrated and overcome by an open approach in which different layers, techniques, and positions can be finally employed freely. This is what I do in my work, and this is one of the definitions of poetry as artistic practice in the twenty-first century: *forms of poetry in which subjects, objects, and language are reorganised into open scenarios of possibility*, individual and collective, spatial and conceptual; scenarios in which language is not a system of representation, but a living organism and an intrinsic part of the real. (De Francesco, *Poetry as artistic practice* 13)

¹ Altrettanto pertinente per un inquadramento di questo tipo di fenomeni è lo studio condotto da Vincenzo Cuomo (*Per una cartografia della techno-arte. Il campo del non simbolico*), in particolare per quanto concerne la relazione fra individui e ambienti mediali (cfr. Sloterdijk) e la fenomenologia di alcune installazioni intermediali contemporanee: «è possibile sostenere che, a gradi differenti, la loro finalità di base sia quella della ripetizione dell'entrata e dell'uscita da un ambiente mediale (quindi "placenter") che diventa con ciò stesso il banco di prova, l'ambito in cui sperimentare l'entrata e l'uscita dagli ambienti mediali in cui ciascuno, innanzitutto e per lo più, vive ed esiste» (36).

3. La visione a distanza: alcune prospettive di lettura

Partendo da questi presupposti teorici, sarà possibile tentare un'ipotesi di lettura di *La visione a distanza*, raccolta pubblicata nel 2018 per Arcipelago Itaca nella collana 'Lacustrine' che rappresenta in un certo senso una summa del lavoro svolto da De Francesco nell'ultimo decennio. Fra le cinque sezioni di cui si compone la raccolta troviamo due sezioni già pubblicate in precedenza come libri autonomi, *Lo spostamento degli oggetti* del 2008 e *Ridefinizione* del 2011. Un altro elemento di cui tener conto è che diversi testi erano già stati pubblicati in inglese e in francese, oppure inseriti all'interno di installazioni intermediali che hanno spesso coinvolto l'utilizzo di tecnologie digitali. Questo dato ci induce a inquadrare l'opera di De Francesco in una prospettiva non lineare e non univoca. Siamo quindi nel dominio dell'*intermedialità* e, almeno in parte, della *rimediazione* intesa, seguendo la definizione fornita da Jay David Bolter e Richard Grusin, come trasferimento di caratteristiche proprie di un medium all'interno di un altro, in questo caso poesia e installazione o, in alcuni casi che vedremo più avanti, poesia e performance.

I testi più propriamente 'lineari' della raccolta presentano già alcuni elementi lessicali, sintattici e ritmici che li differenziano dalla gran parte delle forme poetiche tradizionalmente "moderniste". A proposito di *Ridefinizione*, i cui testi occupano la prima sezione di *La visione a distanza*, l'autore ha affermato di aver provato a sviluppare «un paradigma di ridecrizione di un *ostacolo cognitivo*», ovvero:

La conformazione del nostro cervello ci permette di percepire, pensare e quindi dire soltanto una parte di cosa potrebbe essere percepito e pensato, perciò formuliamo ipotesi. (...) L'*ostacolo politico*, a sua volta, potrebbe essere sintetizzato molto banalmente come segue: da quando esiste la società, esistono cose che non siamo autorizzati a dire oppure che non sappiamo, e quindi non possiamo dire, perché qualcuno non vuole che le sappiamo e le diciamo. Si tratta quindi di due ostacoli posti alla dicibilità, di fronte ai quali la poesia formula *ipotesi verbali*. Di fronte ad entrambi gli ostacoli (politico-mediatico o cognitivo) il testo assume un'*attitudine condizionale* (...) per dire uno spazio di possibilità. (...) Essa rinvia a processi e dispositivi epistemologici di matrice poetica volti a modificare i paradigmi logici e percettivi per fornire ipotesi di azione e, appunto, di *ridefinizione*. (De Francesco, *Continuum* 23-24)

Questa struttura aperta, fortemente dubitativa e meditativa alla quale fa riferimento l'autore, risulta esplicitata attraverso una conformazione visiva instabile la quale, pur presentando delle costanti, sembra sottrarsi costantemente a un'interpretazione unitaria. I testi tendono a occupare nell'impaginazione la parte inferiore della pagina: il primo spazio che il lettore percepisce è quindi uno spazio vuoto, quasi una materializzazione visiva della «distanza» preliminare di cui avverte il titolo, una distanza che è prima di tutto quella del soggetto poetico in relazione alla propria individualità biografica. Lo spazio vuoto inteso come *bianco semantico* (cfr. De Francesco, *Continuum* 25) ritorna poi nell'assetto metrico e tipografico del testo, che appare come una 'prosa in prosa' imperfetta, una monade che circoscrive una porzione del reale accogliendo al suo interno l'afasia semantica e traducendola nel bianco orizzontale. Il soggetto, se di soggetto si può parlare, si esprime in terza persona e utilizza quello che Jonathan Culler ha definito *presente gnomico* o *presente dell'enunciazione*; si tratta di un tempo verbale caratteristico del genere epidittico e volto a creare un effetto di presenza (cfr. Culler 100-20).²

Questo soggetto percepisce il proprio corpo biologico come la prima forma di contatto con il mondo («il movimento di rotazione del collo», la «possibilità di muovere gli occhi sin dalla prima infanzia») ma, dal momento stesso in cui si innescano i meccanismi percettivi, quello stesso soggetto è fagocitato dagli oggetti che lo circondano e che egli tenta di registrare senza mai riuscirci del tutto («le mani non sapevano afferrare»). Egli è infine costretto a dichiarare che «il pensiero non ha verità da proporre» e che «le azioni che potremmo compiere sono una pellicola in un proiettore spento». Le tracce mnestiche e la tendenza riflessivo-speculativa si scontrano infatti con il sospetto che ciascuna

² Per Culler il tempo presente (esplicito o implicito) di molti testi sarebbe sintomo di un'infinita *iterabilità* dell'atto poetico, che è a sua volta da intendersi come *epideictic discourse* ovvero «public poetic discourse about values in this world rather than a fictional world» (115).

acquisizione conoscitiva possa essere relativa o nulla, poiché soltanto «prima/ ci si credeva al centro» (9).

Il soggetto proposto da De Francesco tende così a coincidere con quello che sia lo stesso Culler sia, nella *Logica della letteratura*, Kate Hamburger hanno definito *soggetto dell'enunciazione*, una pura funzione linguistica alla quale attribuire determinate affermazioni.³ Da un punto di vista epistemologico, il soggetto dell'enunciazione diviene *soggetto di percezione* e si situa in quella congiuntura collocata fra la fenomenologia di Husserl e Merleau-Ponty e l'*Object-oriented ontology* (o, a seconda dei casi, «realismo speculativo») proposta da studiosi come Graham Harman e Levi Bryant (cfr. in particolare Harman e Harman et al.). Secondo questa, prendendo atto della proliferazione incontrollata degli oggetti nel mondo tardo-capitalistico, il soggetto umano non è altro che un ente fra i tanti, atteggiamento, questo, che sembra integrarsi in modo piuttosto coerente con il superamento del paradigma dualistico aristotelico-cartesiano che separa nettamente soggetto e oggetto all'interno dell'atto percettivo. Si giunge di conseguenza a dubitare in modo sostanziale non soltanto della veridicità delle proprie acquisizioni, ma della possibilità stessa di «conoscere», valicando la barriera del proprio corpo limitato e prossimo alla reificazione totale.

La coazione a ripetere nel nominare gli oggetti è ancora più visibile in componimenti nei quali ciascuna porzione di testo corrisponde alla descrizione di un ente organico o inorganico: si passa dagli insetti alle creature degli abissi marini («de sue ventose sono anche lanterne abbinata a cirri rivestiti/ di muco/ la bioluminescenza è a controllo neurale», 13), si forza l'escursione lessicale con referti asettici e valori numerici altamente dettagliati (12-13), ci si addentra subito dopo negli interni di un'abitazione con articoli domestici e minutaglie dell'esistere quotidiano (il «foglio di carta scottex», 13; il «giardino», il «sentiero di ghiaia» e la «fabbrica», 14; il «letto», la «finestra», la «stanza d'albergo», 15). Tuttavia, più che abitare – il che presupporrebbe comunque un atto di dominio – il soggetto «è abitato» dall'immagine ossessiva della propria cecità rispetto a un sistema di spazi, di vuoti e di pieni, che lo sovrastano:

siamo abitati dall'immagine di un buio in cui i colori
continuano ad esistere coincidono con la presenza non
si moltiplica questo concetto di buio fa pressione con
le dita sugli occhi serrati e territori bioluminescenti si
formano tra palpebra e cervello il pensiero talvolta è di
apparenze diverse nello stesso spazio più oggetti coesistenti
in n dimensioni l'osservazione a occhio nudo di atomi
e batteri il tavolo sferico un nitido ultrasuono ed altri
esseri intelligenti sulla terra ma fantasmi perché le strade
dei nervi non sono disposte ad accoglierli il padiglione
auricolare non entra in vibrazione e la retina non resta
impressionata ma non ci sembra vera dietro la finestra
la luna dilatata dalle pieghe di una tenda (17)

Se vengono presentati degli atti, questi sono soprattutto atti mancati, degli abbozzi di azione sul mondo nei quali la vita psichica esercita un'ingerenza preponderante sulla 'funzionalità' che si vorrebbe richiedere al corpo umano. Il tentativo di registrazione di quanto viene osservato sfuma in un discorso che ricade ciclicamente su se stesso, per «mancanza di dati» o per un'«ignoranza permanente» (« la mancanza di dati su/ tutto ma soprattutto su quanto importa due ignoranze/ l'una voluta da qualcuno/ l'altra permanente», 45). È interessante notare come proprio l'accanimento sul dettaglio e la sistematica sensazione di perdita corrispondano visivamente all'alternarsi di segno grafico e spazio bianco. Guardando al testo nella sua totalità, possiamo quindi notare un moto oscillatorio che alterna *figura* e *sfondo*, fenomeno che è stato analizzato da Peter Stockwell nei suoi studi di poetica cognitiva

³ «Mimesis of enunciation is distinguished from real enunciation, and lyric belongs to a real enunciation or statement, nonmimetic and nonfictive. [...] The statement-subject is not a personal "I" but a linguistic function» (Culler 105; Hamburger 233-34).

riguardo all'immaginazione di scenari nella lettura di un testo letterario⁴; e questo moto si svolge, di fatto, tanto su un piano semantico quanto su un piano propriamente cognitivo, legato alla percezione e alla ricezione del testo durante la lettura.

Sono proprio gli strumenti di analisi offerti dalla poetica cognitiva a permettere un'indagine testuale che potrebbe far luce su alcuni aspetti poco definiti connessi a questo tipo di scritture. Uno dei più latenti fra questi aspetti è proprio quello metrico-ritmico. Ad esempio il testo a p. 59, contenuto nella sezione intitolata *Cisterna*, potrebbe risultare a una prima lettura relativamente carente di figure di suono, a eccezione della rima finale, che è una delle rarissime all'interno della raccolta:

il tentativo di descrivere nasce dallo stupore del reale
soprattutto per chi con il reale aveva in partenza poco a che
fare a che sentire e si muoveva in uno spazio opaco
incastonato nelle pieghe della materia interna come
in un'escrescenza in un cratere ma con i peli dentro e
cosa c'è in quei vasi che saturano il tavolo con il loro volume
illuminato da un'assente luce obliqua le loro curve parlano
in una geometria del possibile in un accrescimento del mondo
a cui si accede per il vuoto nero dello sfondo

Tuttavia, se si considera il bianco orizzontale come una pausa di lettura, ciascun segmento semi-prosastico cela diverse strutture anaforiche che è possibile evidenziare. Spesso, ad esempio, accenti tonici più o meno ravvicinati cadono sulla stessa vocale, generando delle omofonie: il tentativo di *descrivere* – *sentire*; o ancora: le *pieghe* della *materia interna*, – come in un'*escrescenza* – in un *cratere*; *volume* – *luce* – *curve*. In questo modo, si creano delle assonanze interne che vanno a integrarsi con l'andamento monotonale del testo generando un conflitto, sia con l'assetto grafico generale sia con la tendenza all'accumulazione di elementi eterogenei sul piano lessicale. Analizzando i casi nei quali il ritmo entra in tensione con gli altri livelli del testo come quello semantico, Reuven Tsur e Jean-Marie Schaeffer parlano di *stile cognitivo divergente*, una particolare configurazione estetica del testo nella quale la *materialità* del suono affiora alla coscienza del lettore, diviene un punto di focalizzazione attenzionale e può dunque agire in maniera autonoma rispetto al livello *immateriale* della significazione (cfr. Tsur, "Rhyme and Cognitive Poetics")⁵. Sempre Tsur e Schaeffer hanno osservato come in poesia proprio la riattivazione della materialità fonica della parola comporterebbe la *categorizzazione ritardata* dell'informazione acquisita: avremmo così accesso a un'*informazione precategoriale* che è parte integrante ma latente del processo conoscitivo.⁶

L'elemento sonoro è il primo elemento che ritornerà all'interno delle installazioni poetiche allestite da De Francesco, che egli definisce «reading environments». Si tratta di espansioni immersive del testo che trasformano la forma tipografica di partenza attraverso l'utilizzo di media digitali e non, i quali

⁴ Cfr. Stockwell par. 2: «The notion of figure and ground is a basic and very powerful idea in cognitive linguistics, and it has been used to develop a detailed grammatical framework for close analysis, as well as very general and abstract ideas across whole discourses» (24). Stockwell connette inoltre la distinzione fra figura e sfondo all'idea di *attenzione* dedicata a un testo e sulla scorta di questa analizza una serie di testi poetici anche visivamente connotati, ad es. "Easter Wings" di George Herbert (Stockwell 67).

⁵ Schaeffer: «Le niveau de la matérialité sonore et rythmique que, en régime non esthétique, est attentionnellement négligé, y est rendu perceptuellement prégnant par la mise en oeuvre de contraintes spécifiques: des contraintes rythmiques [...] et des contraintes de placement et de répétition de figures phonétiques irréductibles identiques ou similaires irréductibles» (5).

⁶ «In the poetic mode of auditory perception, the precategorical sensory information that reaches consciousness somehow becomes significant. [...] Speech sounds are abstract categories from which the rich precategorical sensory information is typically stripped away. Nevertheless, some of this information does reach the cognitive system, reverberating for a very short time in short-term memory and facilitating certain cognitive tasks with reference to verbal material. Rhyme exploits and enhances this sensory information. There is some experimental evidence that the memory traces of two words considerably apart in time may be fused and perceived as if simultaneously present» (Tsur, "Rhyme and Cognitive Poetics" 31).

sono concepiti non in opposizione ma in continuità con la forma-libro in quanto «con-testi per un'esperienza poetica aumentata» (cfr. De Francesco, *Poetry as artistic practice* 13). Il concetto di «reading environment» è infatti strettamente connesso a quello di «augmented writing», una pratica installativa che nell'opera dell'autore si applica attraverso due principali modalità. Se si vede ad esempio l'opera intermediale *Foreign Body in Ascending Motion*, realizzata per la prima volta nel 2014 alla Fondazione Louis Vuitton a Parigi, in questo caso il testo è proiettato su uno schermo collocato alle spalle dell'autore che legge; simultaneamente, viene riprodotta la sua voce processata da un rielaboratore digitale di suoni che è controllato dallo stesso performer. Gli spettatori sono così immersi in un ambiente sonoro nel quale alla voce umana si sovrappongono suoni giocati sulle basse frequenze che rendono irriconoscibile qualunque parola pronunciata.

È inoltre possibile confrontare il lavoro in questione con la terza sezione della raccolta, intitolata, per l'appunto, «Corpo estraneo in moto ascensionale» (117-148), forse la sezione maggiormente eterogenea tanto da un punto di vista delle configurazioni tipografiche adottate quanto sul piano degli aspetti metrico-ritmici rintracciabili. Sin dal primo testo (120) ricompare la prima persona singolare («cercavo fantasie e trovavo solo sassi») e, a partire dal segmento frastico di apertura, si snoda una complessa tessitura di iterazioni e variazioni intorno a un singolo nucleo tematico: la prima frase è ripetuta due volte, così come «occhi convessi nella penombra», e ancora «visti dall'interno dei miei occhi», «i miei occhi», «un'estensione cava dello sguardo». La visione ossessiva che permea lo spazio rettangolare della pseudo-prosa sembra delimitare un ambiente mediale tridimensionale nel cui centro giace il «corpo estraneo», oggetto di una serie di tentativi di maggiore focalizzazione, spesso destinati a fallire (si parla infatti di un'«oscillazione frenetica di questo corpo di gomma che è vivo/ e si schianta per terra con violenza»). Le due righe finali del testo mostrano poi, all'improvviso, un andamento ritmico sorprendentemente regolare:

emette brusii apparenti non cerca più risposte cammina nel
bosco di notte tra le sue braccia c'è una sacca che si muove e scalda

Oltre alle evidenti omofonie (*emette – apparenti; risposte – bosco – notte; braccia – sacca – scalda*) possiamo addirittura rintracciare dei versi 'canonici', tutti caratterizzati da un numero dispari di sillabe e dall'andamento piano, ovvero accentati sulla penultima: emette brusii apparenti (novenario); non cerca più risposte (settenario); cammina nel bosco di notte (novenario); tra le sue braccia c'è una sacca (novenario); che si muove e scalda (settenario, con la «e» in dialefe). La costruzione dell'enigma – qui vi è soltanto un non specificato soggetto linguistico in terza persona – farebbe quasi pensare a un indovinello o a una filastrocca, una formula, insomma, da ripetere *ad libitum* in uno spazio preciso e all'interno di un preciso rituale. Si potrebbe dunque ipotizzare che la scelta da parte dell'autore dell'estensione installativo-performativa del testo, con il suo potere immersivo, quasi ipnotico, non è forse un caso.

In *Remote vision. A collective reading environment* abbiamo invece un altro tipo di «augmented writing», presentato per la prima volta nel 2016 alla Kunsthalle di Basilea. *Remote vision*, oltre ad essere la traduzione inglese del titolo della raccolta, è un «reading environment» collettivo e multilinguistico che prevede la presenza di un gruppo di lettori-performers, distribuiti fra il pubblico; il testo prende corpo attraverso le voci di una molteplicità di lettori, spesso parlanti lingue differenti. Mediante un processo di questo tipo, è il pubblico stesso ad esperire tanto la materialità del testo quanto la sua immaterialità: la catena verbale trasmigra da una voce all'altra quasi esercitando anche in questo caso, e anzi forse con maggiore evidenza rispetto alle performances individuali, un effetto di incantamento, una risposta psicofisica analoga a quanto avviene per quello che Northrop Frye definisce «charm».⁷

⁷ In *Anatomy of Criticism* il termine *charm* è così definito: «response to some kind of physical or quasi-physical compulsion—perhaps propulsion is the word. (...) One's education in this type of charm begins with nursery rhymes, where the infant is swung or bounced to the rhythm, or where the theme includes some form of affectionate assault on the child. It continues through college yells, sing-songs, and similar forms of participation mystique» (Frye 295, 278–79).

Dopo l'elemento sonoro, il secondo elemento che caratterizza queste installazioni e che riscontriamo già nei testi di *La visione a distanza* è l'elemento visivo, il quale si rivela fondante per comprendere l'intima relazione che si instaura fra poesia in senso stretto e poesia come pratica artistica. Abbiamo già accennato alla forma tipografica marcata utilizzata da De Francesco; ebbene percorrendo la raccolta, la struttura della pseudo-prosa in prosa, pur restando quella prevalente, si alterna a testi nei quali la scansione in versi sembra riprendere forma, sebbene sempre assumendo configurazioni irregolari, il più delle volte estreme, per lunghezza o brevità.

In "(perturbazione)" (93-116) il testo si frammenta a tal punto che un'intera pagina può essere occupata da una sola parola o frase o dalla stessa parola riscritta in loop. A p. 95 la parola «televisione», collocata in alto a destra, è scomposta in modo tale da formare gli assi di simmetria di un rombo, con «visione» collocato al centro e le lettere t – e – l – e ai quattro estremi; a p. 99 troviamo, al centro della pagina, la pseudo-onomatopea «hhho» e, di seguito, altri lessemi in posizione isolata come «immediatico» (101), «acc(i)ecamente» (109), «perturbazione» (114), mentre «spazio» (100) è ripetuto lungo una serie di righe fino a occupare tutta la pagina. In "The End (un'agenda)" troviamo la prima immagine vera e propria, un'illustrazione geometrica tratta da un manuale di matematica e seguita da una didascalia (71): è lo schema di «costruzione di un tetraedro quadridimensionale». Abbiamo poi casi di testi sovrapposti o sovra-scritti, come accade a p. 144: qui alcune lettere sono rese quasi illeggibili da errori tipografici di stampa, mentre, nella metà inferiore della pagina, c'è la parziale sovrapposizione fra un testo di quattro righe posizionato orizzontalmente e un altro nucleo di sei righe in posizione verticale. Nel primo testo gli oggetti focalizzati sono due bicchieri neri che in seguito ad altrettanti spostamenti, l'uno dopo l'altro, si infrangono: «una volta finito il gesto l'oggetto viene a mancare/ ogni volta che gli oggetti vengono rimossi dall'armadio il gesto si mischia all'ambiente».

Un'intera sezione, *Spazi abitati*, prevede poi la suddivisione della pagina in due colonne verticali che corrispondono a un doppio livello di lettura: nella prima colonna sono descritte situazioni critiche relative a emergenze umanitarie come la condizione dei rifugiati e la tortura dei prigionieri politici; nella seconda colonna troviamo invece i referti di un'ecografia ginecologica. In questo caso si verifica in parte un atto di scrittura non creativa, in quanto il materiale verbale è tratto da oggetti preesistenti, campionati e in seguito rimontati. De Francesco ha infatti più volte descritto fra le proprie pratiche poetiche l'operazione che consiste nel campionare lacerti di notizie di attualità tratte dai giornali per rimontarli all'interno del testo e contaminarne gli interstizi (semantici e tipografici) con altre parole 'originali', la cui scelta è però chiaramente autoriale, così come autoriale è l'allestimento di una configurazione visiva specifica. È infine affidato al lettore il compito di scegliere la propria modalità di lettura, l'ordine in cui leggere le colonne, i termini del dialogo fra parole e immagini, e non solo.

4. Poesia e pratiche installative: un rituale contemporaneo

Quando Paolo Giovannetti parla di *poesia installativa* si fa riferimento proprio a opere il cui funzionamento è connesso a un'azione che il lettore-spettatore-esecutore è chiamato a compiere: egli è pertanto invitato non soltanto a capire l'opera, ma a *intervenire* all'interno di essa in senso pratico (cfr. Giovannetti, *La poesia italiana* 52). Se dunque è da considerarsi condizione propria dell'installazione il coinvolgimento diretto del pubblico attraverso la disposizione di percorsi, tappe, differenti modalità di approccio mediante le quali sondare il testo, ne consegue che l'«oggettualità» di molta poesia di ricerca sia da ricondursi, almeno in parte, alla trasmigrazione di pratiche di installative all'interno di un genere che siamo abituati a percepire come essenzialmente linguistico. E tuttavia, la *semi-immaterialità* di cui parla De Francesco non risulta inconciliabile con l'idea di un recupero – e di una messa in primo piano – delle componenti materiali insite nel linguaggio poetico stesso. La focalizzazione sulla materialità del significante, sia in senso linguistico che in senso extra-linguistico, sembra infatti coincidere con un più ampio processo di *rimaterializzazione* che riguarda le arti in generale nell'attuale contesto ipertecnologico, all'interno del quale «l'invenzione tecnica originaria presenta un alto grado di "astrazione" ed evolve verso una progressiva "concretizzazione"» (Montani, *Bioestetica* 74). Seguendo quanto afferma Pietro Montani:

il *couplage* uomo-macchina comporta anche l'istanza testimoniale di un "terzo", capace di dissociarsi dalla macchina per pensarne piuttosto la tecnicità, l'essere tecnico, in quanto fondamento di una relazione possibile nell'ambito di diversi [esseri, N.d.r.] (...) indissociabili dall'ambiente che hanno cooperato a costituire e di cui sono tenuti, per evolvere, a salvaguardare e a riqualificare la propria specifica sensibilità alla contingenza. (Bioestetica 77)

Montani conetterà in seguito una tale volontà di riqualificazione dell'esperienza sensibile allo sviluppo di una specifica «etica della forma» (cfr. Montani, *Bioestetica*) che orienterebbe a un utilizzo critico, consapevole e ri-fondante dei linguaggi della contemporaneità, dalle parole alle immagini mediali, fino ai codici più complessi offerti dall'applicazione delle tecnologie digitali avanzate. La riabilitazione dell'esperienza sensibile all'interno della poesia installativa prevede inoltre quella che Hans Gumbrecht chiama «produzione di presenza» (cfr. Gumbrecht 2-20) fenomeno a sua volta strettamente connesso alla materialità dei significanti e volto a tradurre la percezione psicofisica, corporea, di tutte quelle componenti del linguaggio che non possono essere interpretate con un significato univoco poiché coinvolgono la pragmatica della comunicazione nonché l'esperienza altamente stratificata che ciascun individuo vive all'interno di un atto comunicativo ed estetico.

Proprio di *autenticazione della presenza* si potrebbe parlare in relazione al trattamento che De Francesco attua nei confronti tanto della visualità quanto del linguaggio poetico in sé all'interno delle proprie opere: si riscontra infatti un utilizzo dei codici che appare come *iconoclasta* nei confronti delle immagini e, utilizzando un neologismo coniato del poeta stesso, *grammoclasta* nei confronti della lingua (*Poetry as artistic practice* 15). La critica radicale in opposizione alle costruzioni linguistiche e figurative normalizzate comporta in primo luogo il rifiuto del concetto stesso di rappresentazione mimetica del reale e, di conseguenza, la sua sostituzione attraverso *l'esibizione delle condizioni di rappresentabilità del semi-immateriale*. Attraverso l'immersione in un ambiente poetico multidimensionale è il lettore stesso a mettere alla prova tali condizioni di rappresentabilità, che coinvolgono l'utilizzo della parola così come il suo potenziamento semantico (visivo e sonoro) e le sue possibili distorsioni; tali distorsioni risultano innescate proprio dalla *moltiplicazione dei canali di ricezione sensoriale* e generano altrettante *sintesi cognitive* dell'esperienza estetica.

L'immagine viene presentata per poi confondersi in una pluralità di stimoli percettivi fino a scomparire, così come il testo verbale che sembra frammentarsi lungo una miriade di percorsi ermeneutici differenti: si può forse azzardare l'ipotesi di una lettura che è pura presenza dentro il testo, immersione, una lettura che avviene quasi «senza bisogno di vedere». Il testo a pag. 129 dal quale è tratto questo segmento frastico si apre su uno scenario all'interno del quale un'indistinta prima persona plurale si muove fra l'interno di una camera, «di fronte alla finestra», e una passeggiata in riva al mare; i due territori si confondono («dentro la camera il mare») fino ad annullarsi reciprocamente («la luce di una lampada illumina noi e la sabbia/circostante che continuiamo a percorrere senza interromperci») seguendo il moto ininterrotto di chi parla. Emergono poi dalla superficie testuale una serie di coppie oppositive legate al campo semantico del 'vedere': luce-buio, mostrare-scompare, l'immagine degli occhi dentro il binocolo che rimandano a una visione potenziata si oppone all'azione di premersi gli occhi con le mani e all'invisibilità:

(...) i bambini si premono gli occhi con le mani e dicono di essere
invisibili come loro noi facciamo luce dentro al buio come loro noi siamo
esposti a tutto in questo spazio aperto che diventa interno quando gli occhi
sono coperti ma come dentro un negativo fotografico quello che loro
sentono quando scompaiono senza poterlo dire noi ce lo mostriamo senza
poterlo vedere senza bisogno di vedere.

È questo stesso testo a dare il titolo a quello che è forse il lavoro più pionieristico di De Francesco, *Sans besoin de voir/Without need to see*, un'installazione in realtà virtuale presentata alla Fédération Wallonie-Bruxelles e allo spazio Anima Ludens di Bruxelles tra il 2017 e il 2018.

Qui il lettore-spettatore è, concretamente, «esposto a tutto in questo spazio aperto». Egli è infatti invitato a indossare un visore VR dotato di sensori occipitali per la *motion tracking*, vedrà proiettato intorno a sé il testo in caratteri bianchi su sfondo nero e intanto udirà una voce attraverso degli auricolari bluetooth che legge il testo in loop. Citando l'autore, «il testo si comporta di fatto come un oggetto reale nello spazio, ma di tipo semi-immateriale» (*Poetry as artistic practice* 18); sia la posizione e la grandezza dei caratteri sia il suono della voce variano infatti in base ai movimenti corporei del visitatore, che interagisce con l'ambiente allestito a partire dal testo e ne condiziona le strutture fondanti.

In questo caso appare con definitiva evidenza che l'opera di De Francesco intesa tanto come oggetto-libro quanto come installazione multisensoriale intende orientare il lettore a vivere un'esperienza poetica *tout court*, riattivando in questo senso la componente *rituale* del testo poetico di cui parla Culler. Lo studioso, in accordo con Roland Greene, pone infatti in stretta relazione le proprietà formali dell'«atteggiamento lirico» al principio di iterabilità – l'eterno presente nel quale si svolge l'atto poetico, costruito in modo tale da essere ripetibile e *overheard* da parte dei lettori-ascoltatori – nonché all'allestimento di una forma di cerimoniale e alla percezione di una «possibility of making something happen in the world» (Culler 122-123; cfr. Greene). La specificità del discorso poetico, riprendendo l'idea di «triangulated address» introdotta da Northrop Frye (250 e ss.), sarebbe inoltre in grado di generare un'atmosfera di profonda interconnessione fra tutti i partecipanti all'atto comunicativo, una temporanea sospensione delle barriere identitarie fra individui e fra corpi umani e non-umani (cfr. Culler 242-43),⁸ in piena continuità con le recenti acquisizioni dell'object-oriented ontology cui lo stesso De Francesco fa riferimento.

Mediante una rifunzionalizzazione degli *strumenti retorici* della poesia in quanto tale e degli *strumenti intermediali* della poesia in quanto pratica artistica, Alessandro De Francesco sembra dunque perimetrare uno spazio all'interno del quale la poesia si rinnova di continuo come *evento*. Proprio ribaltando il rischio di spettacolarizzazione e convertendolo in partecipazione attiva, il medium diviene uno strumento attraverso il quale incontrare la creatività cognitiva del lettore e, a un tempo, la sua sensibilità 'precategoriale' che viene sollecitata dagli aspetti più materiali del linguaggio, irriducibili a classificazioni univoche. Un percorso poetico ed esperienziale di questo tipo, che parte dalla scrittura per approdare all'azione e all'inter-azione, può fornirci un'idea di alcune delle attuali possibilità sperimentate in seno alla poesia contemporanea: queste sembrano sempre più orientate ad abolire il dualismo fra autore e lettore così come quello fra soggetto e oggetto, non soltanto in via teorica bensì su di un piano eminentemente pragmatico. Producendo logiche di discorso alternative, la poesia sembra permetterci ancora di immaginare (ed esperire) dimensioni altre. Possiamo allora ritenere più che condivisibile quella massima di Michel Deguy che De Francesco a più riprese ricorda: *la poesia estende il possibile sul mondo* (cfr. De Francesco *Poetry as artistic practice*; Deguy).

5. Bibliografia

Agosti, Stefano. *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Rizzoli, 1972.

---. *Il testo visivo. Forme e invenzioni della realtà da Cézanne a Morandi a Klee*. Marinotti, 2006.

Ballerini, Luigi. *La piramide capovolta: scritture visuali e d'avanguardia*. Marsilio, 1975.

Barthes, Roland. *L'impero dei segni*. Einaudi, 2002.

Böhme, Gernot. *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Marinotti, 2010.

Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 1999.

⁸ Culler fa inoltre riferimento all'«actor-network theory» di Bruno Latour (*Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*) e all'idea di «vibrant matter» proposta da Jane Bennett (*Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*).

- Bray, Joe. "Concrete Poetry and Prose." *The Routledge Companion to Experimental Literature*, edited by Joe Bray et al., Routledge, 2012.
- Bruno, Giuliana. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. Johan&Levi, 2016.
- Bürger, Peter. *Teoria dell'avanguardia*. Bollati Boringhieri, 1990.
- Carrara, Giuseppe. "Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo." *Comparatismi*, vol. 2, 2017.
- Cometa, Michele. "Forme e retoriche del fototesto letterario". *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard UP, 2015.
- Cuomo, Vincenzo. *Una cartografia della tecno-arte. Il campo del non simbolico*. Cronopio, 2017.
- Deguy, Michel. *La raison poétique*. Galilée, 2000.
- De Francesco, Alessandro. *Continuum. Scritti sulla poesia come pratica artistica*. Utigeverij, 2015.
- . *La visione a distanza*. Arcipelago Itaca, 2018.
- . "Poetry as Artistic Practice". *L'Esprit Créateur*, vol. 58, n. 3, 2018, pp. 38-57.
- Derrida, Jacques. *La scrittura e la differenza*. Einaudi, 2002.
- Dorfles, Gillo. *Il divenire delle arti*. Bompiani, 1996.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, 2009.
- Frye, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton UP, 1957.
- Garroni, Emilio. *Immagine linguaggio figura*. Laterza, 2015.
- Ghidinelli, Stefano. *L'interazione poetica. Modi e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*. Guida, 2013.
- Giovannetti, Paolo. *La poesia italiana degli anni Duemila*. Carocci, 2017.
- . *Lettore*. Luca Sossella, 2019.
- Giovannetti, Paolo e Andrea Inglese, curatori. *Teoria & Poesia*. Biblion, 2018.
- Gleize, Jean-Marie. *A noir. Poésie et littéralité*. Seuil, 1992.
- . *Il senso delle parole* (intervista a cura di Michele Zaffarano). HGH, 2016.
- . *Poésie et figuration*. Seuil, 1983.
- Greene, Roland. *Post-petrarchism*. Princeton UP, 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford UP, 2004.
- Hamburger, Kate. *Logic of Literature*. Indiana UP, 1993.
- Harman, Graham. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court, 2002.
- Harman, Graham, et al. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Re.press, 2011.
- Higgings, Dick. "Intermedia." *Something Else Newsletter*, vol. 1, 1966.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poésie comme expérience*. Christian Bourgois, 1986.
- Liotard, Jean-François. *Discorso, figura*. Mimesis, 2009.
- Mitchell, W.J.T. *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa et al., Cortina, 2009.

- . *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*. Johan&Levi, 2018.
- Montani, Pietro. *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*. Carocci, 2007.
- . *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Laterza, 2010.
- Morris, Adelaide. "New Media Poetics: As We May Think/How to Write." *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, edited by Adelaide Morris and Thomas Swiss, MIT Press, 2006.
- Pignotti, Lamberto. *Scritture convergenti. Letteratura e mass media*. Campanotto, 2005.
- Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini, curatori. *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Einaudi, 2016.
- . *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Cortina, 2009.
- Prigent, Christian. *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas: Entretiens avec Hervé Castanet*. Cadex, 2004.
- Quintyn, Olivier. *Valences de l'avant-garde*. Questions Théoriques, 2015.
- Schaefer, Heine. "Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age." *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 10, 2015, pp. 169-82.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Esthétique et styles cognitifs: le cas de la poésie." *Critique*, n. 752-53, Éditions de Minuit, 2010, pp. 59-70.
- Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art and Interactive Installations*. University of Minnesota Press, 2011.
- Simone, Raffaele, editor. *Iconicity in language*. John Benjamins, 1995.
- Spatola, Adriano. *Verso la poesia totale*. Paravia, 1978.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An introduction*. Routledge, 2002.
- Sloterdijk, Peter. *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*. Cortina, 2010.
- Wagner, Peter. *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. De Gruyter, 1996.
- Tsur, Reuven. *A Perception-Oriented Theory of Metre*. Porter Institute for Poetics Semiotics, 1977.
- . "Rhyme and Cognitive Poetics." *Poetics Today*, vol. 17, n. 1, "Metrics Today II", 1996, pp. 55-87.
- . *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Elsevier, 1992.
- Zlatev, Jordan. "Cognitive Semiotics: An emerging field of the transdisciplinary study of meaning." *Public Journal of Semiotics*, vol. 4, n. 1, 2012, pp. 2-24.